

Unterwegs zu Dmitri Schostakowitsch – in fünfzehn Schritten¹

1. Vor fast fünfzig Jahren: Ich hörte ein Sinfoniekonzert der Leningrader Philharmonie – am Schluss das erste Violinkonzert von Dmitri Schostakowitsch mit David Oistrach als Solisten, es dirigierte Jewgenij Mravinskij. Der erste Satz schlug mich ganz in den Bann; er erinnerte mich streckenweis an das Arioso „Ach Golgatha“ aus der Matthäuspassion. Im zweiten Satz frustrierte mich der Gassenhauer – ich wusste nichts damit anzufangen, dass die Musik unvermittelt ins Triviale umschlug, vor allem wusste ich nichts von Implikationen der Groteske. Auf's Neue faszinierte mich der dritte Satz, die Passacaglia. Und was mich faszinierte, was mich abstieß, lebte in meinem Kopfe. Ein halbes Jahr später hörte ich das Konzert noch einmal – in einem Konzert des Städtischen Sinfonieorchesters Berlin unter Hermann Hildebrandt, mit Leonid Kogan als Solisten. Diesmal kam ich mit allem zurecht; das Finale wurde derart brillant gespielt, dass ein dacapo verlangt war!

Was es wirklich mit dem Gassenhauer, mit dem jähen Umschlagen der Musik vom Erhabenen-
Tragischen ins Triviale, auch mit der kreischenden Fröhlichkeit des Finales auf sich hatte, entschlüsselte sich mir erst Jahrzehnte später: Ich hörte den Aufschrei im Gassenhauer, und in der kreischenden Fröhlichkeit vernahm ich jüdische Gesänge, von denen Schostakowitsch gesagt haben soll, in ihnen wohnten Lachen und Weinen unmittelbar beieinander – ganz abgesehen davon, dass das Passacaglienthema mehrmals im Finale zu hören war als drohendes Menetekel. Jetzt erst weiß ich: Schostakowitsch hatte das erste Violinkonzert bereits im Jahre 1947, also noch vor Shdanows Rede, noch vor der Verurteilung als „Volksfeind“, „Führer des Formalismus“ komponiert². Solomon Wolkow³ notiert, dass das Thema der Passacaglia mit dem so genannten Invasionsthema (ursprünglich als Stalin-Thema bezeichnet) der Leningrader Sinfonie verwandt war⁴. Von hier aus ist verständlich, dass Kurt Sanderling, in späteren Aufführungen des Violinkonzertes, das Thema in der Basstuba roh, hässlich spielen ließ – er wusste mehr als viele andere.

¹ Fünfzehn Sinfonien, fünfzehn Streichquartette komponierte Schostakowitsch – warum sollte mein Unterwegs zu Schostakowitsch nicht auch in fünfzehn Schritten sich vollziehen?!

² Vgl. hierzu ein neuer Aufsatz von Sigrid Neef, der mir im Manuskript vorliegt. Zu den Implikationen dieses Werkes s. u.

³ Vgl. Solomon Wolkow (Hrsg.), *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Berlin, München 2000; ders.: *Stalin und Schostakowitsch*, Berlin 2004. Zur Kontroverse um die *Memoiren* s. u.

⁴ Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*, S. 339.

2. 1957. Gerhard Pflüger dirigierte die zehnte Sinfonie; meine Eltern waren fasziniert. Franz Konwitschny spielte sie auf zwei Langspielplatten ein; wir kauften sie, ich spielte sie unzählige Male. Auf der Rückseite war zu lesen, dass Schostakowitsch gelegentlich in formalistische Spielereien abgeirrt sei, aber stets auf die „warnende Stimme des Volks“ gehört habe – so Karl Schönewolf⁵! Was es mit der „warnenden Stimme des Volkes“ auf sich hatte, las ich in einem Lexikon Neuer Musik aus der Bundesrepublik anders: Da war vom Artikel „Chaos statt Musik“ 1936, von Shdanows Referat 1948⁶ die Rede und davon, dass Schostakowitsch sich nie so recht anpassen könne! Der Musikredakteur Klaus Kleinschmidt, verpflichtet, den offiziellen Ton sowjetischer Schostakowitsch-Rezeption aufzunehmen, spielte immerhin ein Zwischenspiel aus „Lady Macbeth“ – es faszinierte uns, und genau das hatte der schlitzohrige Redakteur beabsichtigt! Kurz danach dirigierte Franz Konwitschny vier Zwischenspiele, die Schostakowitsch zu einer Suite zusammen gefasst hatte. Wo war da die Abirrung in formalistische Spielereien?!

Im gleichen Jahr (1957): Die Direktübertragung einer Uraufführung – die elfte Sinfonie⁷.

Im gleichen Jahr: Auf Schallplatten die Leningrader Sinfonie – von den Variationen im ersten Satz las ich Wundersames, und dies gerade im Musikführer aus der Bundesrepublik; ich kam auf meine Kosten, nur der fröhliche Anfang verwunderte mich – später begriff ich, dass er nicht fröhlich, dass seine Einfachheit eine vorgebliche sei, dass da Lehrbuchvorstellungen vom Sonatensatz abgearbeitet wurden, bis der Variationsteil dem ein Ende machte. Das Thema schien mir ganz und gar auf den Faschismus zugeschnitten, und wenn Siegfried Bimberg in „Musik in der Schule“⁸ es auf die Rote Armee angewandt wissen wollte, wies ich das zurück. Nur machte mich stutzig, wie sehr die Themen miteinander zusammen hingen.. Wie das? Schostakowitsch gibt Antwort, wenn man den von Solomon Wolkow herausgegebenen

⁵ Er hatte derlei zu schreiben! Immerhin verwies er auf die achte Sinfonie, sie sei ein Meisterwerk. Und dies zu Zeiten, als diese Sinfonie kaum zu hören war. Erst Ende der fünfziger Jahre war sie in Moskau und in der Staatsoper Berlin zu hören – unter dem Dirigat von Kontantin Silvestri.

⁶ Shdanow hielt vor den versammelten Komponisten, Musikwissenschaftlern, Musikkritikern zwei Referate: Das zweite, sein Schlusswort, war sehr viel deutlicher als das erste, also auch gefährlicher, zumal es Namen nannte und Maßnahmen gegen die Genannten vorschlug. Vgl. hierzu die Anthologie *Volksfeind Schostakowitsch* sowie: Marco Frei, „Chaos statt Musik“. *Dmitri Schostakowitsch, die Prawda-Kampagne von 1936 bis 1938 und der sozialistische Realismus*, Saarbrücken 2006.

⁷ Ernst Hermann Meyer hielt die Einführung; fast zeitgleich schrieb Hanns Eisler darüber.

⁸ Vgl. mehrere Artikel in der Zeitschrift *Musik in der Schule*, 1963 ff.

Memoiren Glauben schenken will⁹: Nicht von außen sei Leningrad zerstört worden, sondern längst von innen, durch Stalin. Hatte Bimberg doch recht – und wusste er mehr als wir?

3. Sommer 1961: Im Apollosaal der Deutschen Staatsoper fand eine Zusammenkunft von Komponisten verschiedener sozialistischer Länder statt – es ging um Frieden. Auch Schostakowitsch war zugegen – ich sah ihn zum ersten Male. Aber welch Anblick! Er war übernerwös, ging mit halben Schritten wie ein Verletzter. Und er las seinen Text ungewöhnlich schnell, seltsam unbeteiligt, auch hatte er nur Triviales mitzuteilen. Was war mit ihm geschehen? Jahrzehnte später erfuhr ich es – durch Kurt Sanderling und durch die Monographie von Krzysztof Meyer¹⁰. Es waren nicht eigene Texte, die Schostakowitsch zu verlesen hatte. Sondern er hatte lediglich seine Unterschrift darunter gesetzt. Oft kannte er sie nicht einmal, wenn er sie zu lesen hatte. Warum aber las er sie vor, warum unterschrieb er sie? Kurt Sanderling in schier unzähligen Gesprächen: „Das war Irreführung der Behörden, damit Schostakowitsch in Ruhe komponieren konnte“. Dies soll Schostakowitsch auch Wolkow gesagt haben: Er müsse sich eben zu diesen Artikeln hergeben, seine Unterschrift darunter setzen, damit er das Eigentliche, die Wahrheit in der Musik artikulieren könne. Entrüstung über solch zweigleisiges Verhalten? Wer über Stalins Zeiten Genaueres weiß – über die Ängste, die kursierten, weil keiner der Intellektuellen wusste, ob und wann er abgeholt, ins Gefängnis Lubjanka, in Straflager verschleppt, gefoltert, erschossen würde¹¹ – sollte auf moralisierende Urteile verzichten; es gilt letztlich, was Schostakowitsch in seinen Werken mitteilt, wenn man sie richtig zu hören versteht¹². Und man wird fündig, denn die musikalischen Symbole sind recht eindeutig¹³, und es wimmelt von quasi autobiographischen Zitaten, auch und gerade von Zitaten aus einst verbotenen Werken: Sie verweisen auf befürchtete Repressionen, mithin auf Todesängste!

⁹ Sie sind bis zum heutigen Tage umstritten. Vgl. hierzu u.a. Laurel E. Fay, *Shostakowitch versus Volkov. Whose Testimony?* In: The Russian Review October 1980, Jg. 39, S. 484 – 493 und die daran anschließenden kontroversen Diskussionen; Laurel E. Fay, *Shostakowitch, A Life*, Oxford University press 1999.

¹⁰ Vgl. Krzysztof Meyer, *Dmitri Schostakowitsch., Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Bergisch Gladbach 1995.

¹¹ Vgl. hierzu die Romane von Alexander Solschenizyn. Vgl. neuerdings Jörg Barberowski, *Der rote Terror*, 2004.

¹² Oder was Hörer, auch Wissenschaftler und Künstler in die Werke hinein lesen. Die Grenzen zwischen „Heraushören“ und „Hineinlesen“ sind fließend.

¹³ Daniela Reinhold zufolge (in einem leider ungedruckten Seminarreferat aus dem Jahre 1979) ist zwischen vorsymbolischem, symbolischem und nachsymbolischen Einsatz von Klangfarben zu unterscheiden. Für Schostakowitsch hat nicht nur der symbolische, sondern der vorsymbolische Einsatz von Klangfarben erheblichen Belang. Trommelschläge und -wirbel verweisen auf Gewehrschüsse, Triller der Kleinen Flöte auf die Trillerpfeife diesseits, jenseits des Militärs und der Gefängnisse, Beckenschläge aufs Klatschen der Peitsche. Hinzu kommen musikalische Topoi, in denen jene der barocken und nachbarocken Figurenlehre aufgenommen sind – etwa Klagefiguren, Figuren des Schleuderns, Werfens, der Exclamatio. Hinzu kommen Symbole, die aus Gustav Mahlers Sinfonien herrühren: Unmissverständlich verweisen die grotesken Kapriolen der Solovioline im ersten Violinkonzert, der Violinen im Finale der achten, im zweiten Satz der dreizehnten und vierzehnten Sinfonie auf Mahlers Vierte, in deren zweiten Satz „Freund Hein“ aufspielt.

4. Frühjahr 1962: Mein Studienjahr war in Aufregung, weil ein Dreivierteljahr zuvor die Mauer errichtet ward. Vorgespielt wurde die zwölfte Sinfonie – sie empörte uns, vor allem machten uns die permanenten Beckenschläge rasend. Sofort entbrannte eine heftige Diskussion zwischen Lehrern und Studenten; bald drehte sie sich ums Ganze, um den Sozialismus. Sollte unser Verhalten zum Staat an unserem Verhalten zur Zwölften gemessen werden? Erst Monate später wiegelte Georg Knepler ab: „Nun gut, Sie haben etwas gegen diese Sinfonie. Aber was hat es mit dem Sozialismus zu tun? Ist er dadurch geschädigt?“

Jahrelang mühte ich mich um dieses Werk, immer wieder stieß es mich ab: Zu laut alles, zu viel Beckenklatschen, zu lang, zu pathetisch die Coda – will die Musik kein Ende nehmen? Zu unökonomisch das Ganze! Jahre später sagte der Komponist Manfred Schubert Anderes: Man müsse die Dramaturgie der Steigerungsanlagen bewundern. Aber auch das half nichts. In meiner Ablehnung traf ich mich ganz mit Kurt Sanderling: „Es ist schlimm genug, dass Schostakowitsch die elfte Sinfonie komponiert hat. Die zwölfte nun hätte er erst recht nicht komponieren dürfen.“¹⁴

Erst jetzt frage ich: Hatte Schostakowitsch schlecht komponiert, oder hatte er Trivialität, Brutalität musikalisch inszeniert, hatten die Beckenschläge doch einen Sinn?

5. Herbst 1963: Mein Studienfreund Hans Peter Müller schrieb seine Diplomarbeit über „Katharina Ismailowa“ – die Zweitfassung der einst verbotenen Oper „Lady Macbeth“. Ich half bei den Detailanalysen; dadurch lernte ich das Werk sehr genau kennen; es überzeugte mich durch und durch, und ich verstand die einstigen Verbote nicht. Nun gut, sie waren ja offiziell zurück genommen oder zumindest als Überspitzung prinzipiell richtiger Beschlüsse bewertet worden – 1958 und später.

Zwei Jahre danach wurde „Katharina Ismailova“ in Leipzig aufgeführt – in einer grandiosen Inszenierung von Joachim Herz. Wiederum zwei Jahre später war die erste, jahrzehntelang übel beleumdete Oper „Die Nase“ an der Staatsoper Berlin zu sehen und zu hören. Dmitri Schostakowitsch hatte mit dem Dirigenten Heinz Fricke gesprochen und gesagt, dass nicht eine Note geändert werden dürfe, denn er stehe ganz und gar dazu. Schrittweise ahnte ich: Schostakowitsch hätte einer der bedeutendsten Opernkomponisten seines Jahrhunderts werden können, wenn nicht... Oh ja, es gab harsche, ja, lebensbedrohende Eingriffe – über sie wird ausführlich zu reden sein. Möglicherweise hat der Komponist, nebst dem abgebrochenen Opernprojekt „Die Spieler“, nebst der Operette und einigen Filmmusiken, sein ungewöhnliches dramatisches Potenzial ins Terrain der Instrumentalmusik transformiert – seine Sinfo-

¹⁴ In mehreren Gesprächen mit dem Verfasser.

nien, Konzerte dürfen mit Fug und Recht als „Musica teatralis senza scena“ genommen werden¹⁵. Sie und seine beiden Opern allerdings leben vom Zusammenspiel mehrerer Medien, auch von Erfahrungen der Filmmusik, nicht zuletzt von Schostakowitschs Tätigkeit im Stummfilm. Ein weites Feld, nach dramaturgischen, auch technologischen Konsequenzen zu fragen...

6. Zurück zum Herbst 1962: Heinz Alfred Brockhaus verteidigte seine Dissertation über die Sinfonien von Dmitri Schostakowitsch. Sie war in der DDR wohl das Fundierteste, das es offiziell zu lesen gab – zunächst wurden Kategorien der Analyse entwickelt, hernach stilistische Quellen erörtert. Schließlich wurde die erste, die fünfte bis zehnte und elfte Sinfonie eingehend analysiert. Für mich war die Dissertation eine Bibel; ich nahm ihr alles ab: Ausgenommen die seltsam knappen, saloppen und bei näherem Hinsehen wenig fundierten Äußerungen über die zweite, dritte, vierte Sinfonie, über „Lady Macbeth“. Hatte der Autor dies immer noch nötig? Später erst äußerte er sich über die Repressionen 1936 und 1948, und dies mit ausbrechender Heftigkeit, sogar schreiend in einem Parteiaktiv und ungewöhnlich leidenschaftlich in einer Vorlesung der mittleren achtziger Jahre. Zugleich aber wies er, in einem internen Bericht an das Ministerium für Staatssicherheit, die von Wolkow herausgegebenen (oder erfundenen?¹⁶) Memoiren nicht nur als falsch, sondern als antisowjetisch zurück¹⁷. Ältere, Georg Knepler und Harry Goldschmidt, sagten Anderes: Die von Wolkow aufgezeichneten Äußerungen entsprächen Schostakowitschs Denken großenteils (Knepler sprach von 88 Prozent!). Nicht anders Kurt Sanderling, der Frank Schneider und mir von eigenen Erlebnissen in der Sowjetunion unter Stalin berichtete und von Schostakowitsch ganz ähnliche Äußerungen gehört habe, und dies nicht nur in den frühen siebziger Jahren.

Ende der siebziger Jahre las ich die Memoiren selbst – sie bestimmten hinfort mein Schostakowitsch-Bild, und ich ordnete, politisch ahnungslos, an, dass meine Studenten die Memoiren lesen und auswerten. Eine tapfere Musikerzieherin, SED-Mitglied, danach, Sommer 1987:

¹⁵ Vgl. hierzu Gerd Rienäcker in: Schriftenreihe der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ Dresden 1990.

¹⁶ Die Einwände von Laurel E. Fay (vgl. Anm. 9) sind schwerwiegend, zumal sie sie, wie mir der ungarische Musikwissenschaftler Balacz Mikusi kürzlich mitteilte, in einem zweiten Aufsatz erhärtete. (Beide Aufsätze sind abgedruckt in: *A Shostakovich Casebook*, University Press 2004.) Dass bedeutende Künstler von Schostakowitsch ähnliche Äußerungen wie die von Wolkow notierten gehört haben (und dies nicht erst seit den späten sechziger Jahren), berührt die Frage nach der Authentizität der Memoiren nicht. Vgl. hierzu Michael Koball, *Der lange Weg zur Wahrheit*, in: S. Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, S. 9–26 und die darin ausgewertete Literatur; vgl. auch die Diskussionsbeiträge im Band II der *Schostakowitsch-Studien*.

¹⁷ Vgl. hierzu Lars Klingberg in: *Schostakowitsch-Studien*, Bd. II.

„Ich kann Schostakowitschs Verbitterung verstehen“. „Ich auch“, so meine Antwort. Die Memoiren waren im Literaturverzeichnis ihrer Diplomarbeit enthalten und in der Arbeit ausgewertet. Es ging also, wenn man naiv genug war, um nicht alle Warnzeichen ernst zu nehmen... Übrigens, die Memoiren erstaunten mich nicht, denn ich hörte, worüber sie mit Bitterkeit und Trauer sprachen, ganz und gar in der fünfzehnten Sinfonie, namentlich im Höhepunkt des Finales. „Das“, so schrie die Musik im dreifachen Fortissimo, „habt ihr mir und unzähligen Menschen angetan“.

7. Frühjahr 1963: Ernst Hermann Meyer sprach über Schostakowitsch – und, bemerkenswert, über die Rolle von Gustav Mahler. Dies beschäftigte uns seitdem. Die vierte Sinfonie – wir hörten die Uraufführung im Radio –, macht die Probe aufs Exempel. Und nicht nur sie... Nahe liegt es, in Schostakowitschs Sinfonien und Konzerten all jene Kategorien aufzusuchen, die Theodor W. Adorno für Gustav Mahler in Anspruch nahm¹⁸: Kategorien des Vorhangs, des Durchbruchs, des Einsturzes und Zusammenbruchs, der Suspension, des langen Blicks. Es ist bedauerlich, dass Adorno derlei Anstrengungen des ästhetischen Begriffs nicht für Schostakowitsch unternehmen wollte. Hatte der Kalte Krieg ihn daran gehindert, ihn blind gemacht für Verwandtes?¹⁹

8. Sommer 1963 und danach: Uraufgeführt wurde in Moskau die dreizehnte Sinfonie, aber von ihr war fast nichts zu hören²⁰. Ernst Hermann Meyer, auf der Straße, sagte, der erste Satz gehöre zum Stärksten, dann aber „wurstelt Schostakowitsch vor sich hin“, also sei das Ganze misslungen.

Sogleich kursierten Gerüchte, Schostakowitsch habe sich dem Zwölftonsystem zugewandt. Nichts irriger als das – die Sinfonie gehorcht eigener Entscheidung, das Sprachgefüge zu vereinfachen. Eigener Entscheidung, und das ist festzuhalten: Mitnichten gehorchen alle Vereinfachungen, Reduktionen irgendwelchen Kritiken oder Beschlüssen, sondern es ging dem Komponisten wirklich darum, sich vielen Menschen mitzuteilen; freilich mochten die Botschaften nicht mit gängigen Vorstellungen sozialistisch-realistischen Verhaltens übereinstimmen; wie sehr sie mit ihnen kollidierten, habe ich erst in den späten siebziger Jahren

¹⁸ Vgl. Theodor W. Adorno, *Gustav Mahler. Eine musikalische Physiognomik*.

¹⁹ Nur wenige Bemerkungen hatte Adorno für Schostakowitsch übrig: In der Philosophie der Neuen Musik, ist von Strawinskis „quicken Zöglingen“ die Rede und davon, dass Schostakowitsch zu Unrecht von den sowjetischen Behörden kritisiert worden sei – was soviel heißt, dass Schostakowitsch nicht zu den Repräsentanten Neuer Musik gehört. In Adornos Mahler-Buch wird konstatiert, dass die sozialistisch-realistische Musik wie verschandelter Mahler klinge – von Schostakowitsch ist namentlich gar nicht die Rede.

²⁰ Schostakowitsch war nahe gelegt worden, die Uraufführung zu verhindern. Er weigerte sich, die Uraufführung fand statt, danach verschwand das Werk fast in der Versenkung! Vg. hierzu S. Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*.

begriffen. Georg Knepler schon eher: Während einer Autofahrt im Jahre 1967 sprach er bewegt darüber, dass der letzte Satz davon handle, dass, so der Text, er „keine Karriere mache.“ Diese Weigerung faszinierte ihn – sie war ein Stein des Anstoßes für seine eigene Abkehr vom Stalinismus.

Ich hörte Ausschnitte auf einem schlechten Tonband. Erst 1969 dirigierte Thomas Sanderling die Dreizehnte in Berlin; sie erschütterte mich; sie erschüttert mich immer noch.

9. 1967, 1968, 1969: Ich sprach vor Kollegen der Gewerkschaft der Philosophischen Fakultät über die achte Sinfonie – sie spielte und spielt für mich eine zentrale Rolle.

Und im Hause der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft sprach ich bemüht über die Zwölfte – ohne damit wirklich zurecht zu kommen. Ich schrieb über die Elfte, die ich politisch durchbuchstabieren wollte²¹. Das Eigentliche verfehlte ich – die Beziehungen nicht allein zur Revolution 1905, sondern zum ungarischen Aufstand 1956. Zeitgenossen vernahmen denn auch im zweiten Satz nicht nur Gewehrschüsse, sondern heran rollende Panzer!

10. Frühjahr 1975 und danach: Wann immer ich öffentlich über Schostakowitsch sprach, wann immer ich die Repressionen erwähnte, denen er 1936 und 1948 ausgesetzt war, sah ich kreideweiße Gesichter, hörte ich bedenkliche Einwände, man dürfe doch keine Kritik an den sowjetischen Genossen üben. Als ich 1979 Angehörige sowjetischer Komponisten- und Theaterverbände daraufhin ansprach, was der Artikel „Chaos statt Musik“ angerichtet, wie sehr er das Eigentliche in Schostakowitschs Denken und Schaffen beeinträchtigt, beschädigt, zerstört habe, wurde das Gespräch sofort abgebrochen: Man wollte darüber nicht reden. Angst? Wohl verständlich, wenn man, Jahrzehnte später, liest, dass auch nach Stalins Tod Repressionen, Verbote um sich griffen, dass die Ängste mitnichten getilgt waren, bis in Breschnews Zeiten hinein. Oder darüber hinaus? Tichon Chrennikow – er hatte 1948 geschrieen, man werde Schostakowitsch mit dem Daumennagel zerquetschen wie eine Wanze²²! – war immer noch in Amt und Würden an der Spitze des Komponistenverbandes, Wolfgang Lesser war mit ihm auf Du – wie sollte da wirkliche Aufarbeitung unseliger Vergangenheit stattgefunden haben!

²¹ Vgl. Gerd Rienäcker, Vera Reising, *Die elfte und zwölfte Sinfonie von Dmitri Schostakowitsch*. Hrsg. von der Gesellschaft der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft, Berlin 1970; kritisch dazu Günter Wolter, *Wahre Brüder in Apoll – zu Schostakowitschs elfter Sinfonie*, in *Schostakowitsch-Studien*, Bd. II, S. 79 – 89. Bei nochmaliger Lektüre es Aufsatzes von Günter Wolter meine ich, dass sowohl er als auch ich Recht haben. Schostakowitsch konnten die Ereignisse 1905 nicht gleichgültig sein.

²² Vgl. hierzu Solomon Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*, Neuausgabe München 2000, S. 226.

11. Winter 1967 und danach: In der Musikszene der DDR meldeten sich zornige Stimmen gegen Schostakowitsch, gegen seine Musik. Es waren Stimmen avancierter Komponisten und junger, gleichermaßen der Avantgarde zugewandter Musikwissenschaftler – Frank Schneider, Friedrich Goldmann, Reiner Bredemeyer, auch Paul Dessau. Sie rebellierten gegen Musik-Konzepte und Idiome, die ihnen als vorbildlich, als sozialistisch-realistisch präsentiert worden waren/wurden?, in deren Namen Zwölftontechnik, Serialismus, ja, Modernismus zu bekämpfen sei. Wer die Auseinandersetzungen um Neutönertum vor 1971 vor Augen hat, versteht diesen Zorn – vor allem, wenn Äußerungen von Schostakowitsch zur Hilfe genommen wurden gegen sogenannte Modernisten (etwa die Polemik gegen die polnische Avantgarde noch anfangs der siebziger Jahre!). Erregt bezeichnete Goldmann den ersten Satz der Leningrader Sinfonie als Inkarnation musikalischer Dummheit. Nur die erste Sinfonie und den dritten Satz der achten Sinfonie ließ er gelten.

Damals! Jahrzehnte später dirigierte er in den USA die achte Sinfonie, und ihm kam der bedrohliche Unterton des Ganzen zu Bewusstsein – die Violinen sollten streckenweise, wie in der Partitur angewiesen, ohne Vibrato spielen, der Ton sei wie Eis!

Vor kurzem bekannte er sich wiederum zu dieser Sinfonie. „Ja“, sagte er ärgerlich, „Damals habe ich Schostakowitsch gehasst“.

Was hatte sich zugetragen? War die Materialrevolution, auf die Goldmann mit vielen Anderen setzte, zu Ende gegangen. Und hatte die grassierende Minimal Music von Philipp Glass²³ uns vor Ohren geführt, wie haushoch Schostakowitschs Musik ihr überlegen war? Wie sehr Schostakowitsch auch Udo Zimmermann überlegen war?

Welche Rolle spielte, bei solchem Wandel, die Lektüre der Memoiren, später die Lektüre von Briefen, die vor Jahrzehnten unbekannt war, die Kenntnisnahme von Zeitzeugen?

12. Frühjahr 1991: Ich beriet Christoph Schroth bei seiner Kasseler Inszenierung „Lady Macbeth“ (diesmal die Urfassung!), schrieb Thesen über Schostakowitschs Musik – nannte sie insgesamt Theatermusik, und das auch auf die Sinfonien und auf die Kammermusik bezogen. Mir war wichtig, einen Musikbegriff zu finden, der nicht nur von Schostakowitschs Erfahrungen mit Theater und Film, sondern vom Zusammenwirken verschiedener Medien geprägt ist, und dies bis in jede Einzelheit! Daran halte ich fest, und dies umso mehr, als Repräsentanten so genannt integralen Komponierens, namentlich jene, die sich auf die zweite Wiener Schule, auf die Darmstädter, auf Adorno beriefen, mit Schostakowitsch nach wie vor nicht zurecht

²³ Nicht „die“ Minimal Music insgesamt. Ausdrücklich sei auf die kompositorische Intelligenz verwiesen, die den Kompositionen von Steve Reich innewohnt.

kommen: Sein Material entbehre aller kompositorischer Logik, sei heterogen, sein Tonsatz ungelenken, geradezu dilettantisch. Vielleicht liest sich das Sprachgefüge anders, wenn Techniken des Films, des Romans als konstitutiv genommen werden. Ähnliches schrieb Hans Peter Müller (s. o.) seit Jahren: Für ihn spielte die thematische Arbeit in den Sinfonien keine Rolle, es ginge um Bilder, die jäh wechseln. Was ich in den sechziger, siebziger Jahren empört zurück wies, bewahrheitete sich bei näherem Hinsehen; als ich dies 1991 sowjetischen Analytikern mitteilte, erntete ich Empörung – wie dürfte ich die thematische Arbeit übersehen; sie wäre doch das Eigentliche?

13. Nicht erst seit 1990 spreche ich von Trauerarbeit um Schostakowitsch, und dies geht mir sehr nahe. Hörend seine vierte, achte, dreizehnte Sinfonie – auch die ersten beiden Sätze der elften –, höre ich das Klatschen der Peitschen, eisenbeschlagene Stiefel²⁴, Gewehrschüsse, Schreie, Klagen, nehme ich groteske Tänze verpuppter Menschen wahr²⁵. Und die kreisenden Gesänge jüdischer Menschen auf Leiterwagen, in denen Lachen und Weinen ineinander gehen²⁶. Und schüchterne Versuche, zu leben, ja, zu atmen, ja, zu tanzen nach all dem Schrecken. Nicht entnehme ich dieser Musik Hoffnungen auf bürgerliche Demokratien, gar auf den Kapitalismus – darum konnte es nicht gehen, wohl aber um das Misslingen der Revolution, und dies nicht erst seit Stalin. Ich nehme ernst, was Jewtuschenko mitteilt – Schostakowitsch hatte seinen Gedichtzyklus gelesen, ihn sofort angerufen, es sei eine Ehre für ihn, die Verse zu komponieren, und er hätte sie bereits komponiert –: Da gibt es das jüdische Leid, es ist ungetilgt, d.h. nicht nur Geschichte. Da gibt es den Humor, den keine Macht umbringen kann – die Musik klingt sehr böse. Da gibt es die zärtliche Hinwendung zur Frau, die stundenlang an-

²⁴ Dass der Klang an eisenbeschlagene Stiefel erinnern soll, hat Jewgenij Mravinskij in einer Probe zur neunten Sinfonie gefordert. Mit eisenbeschlagenen Stiefeln war der sowjetische Geheimdienst unterwegs, Menschen zu verhaften! Vgl. hierzu Solomon Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*.

²⁵ Darauf wies Sigrid Neef seit den frühen achtziger Jahren hin. Ohnehin sollten ihre Aufsätze über Schostakowitsch, auch die Artikel über Schostakowitschs Opern im (von ihr und Hermann F. Neef verfassten) *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper* zur Hand genommen werden. Beizeiten machte Sigrid Neef auf Untertöne in den Werken aufmerksam, auch auf Schostakowitschs Affinität zum russischen Formalismus der zwanziger Jahre – dies war zu Zeiten der DDR ebenso mutig wie dringlich! Ihren neueren Aufsatz *Infragestellungen. Der Künstler und die Macht – das kann doch nicht alles gewesen sein* (in: *Schostakowitsch-Studien*, Bd. II, S. 30–49) nehme ich mit großem Interesse zur Kenntnis. Er dürfte zu den eindringendsten Texten über Schostakowitsch gehören, und dies nicht nur in den letzten Jahren. Bedenkenswert sind vor allem ihre Versuche einer musikalischen Poetik: Ihnen zufolge bezieht Angst sich nicht nur auf Gewalt, Verhaftung, Staflager, Hinrichtung, sondern auch auf die Liebe – ihr Gegenstand könnte verloren gehen, wenn man allzu sehr daran haftet. Distanz wäre nötig, und dies könnte (neben vielem anderen!) ein Motiv der Ironie sein. Wichtig ist gleicherweise der Hinweis auf Schostakowitschs späteres Bekenntnis zur Natur, auf Schostakowitschs Mitleid nicht nur mit Menschen, sondern mit Kreaturen überhaupt, also auch mit Tieren. Nachdenkenswert, was Sigrid Neef über Schostakowitschs Umgang mit dem Tod, mit dem Sterben schreibt – es gibt verschiedene Stadien. In all ihren Beobachtungen kann die Autorin sich auf Schostakowitschs Äußerungen berufen.

²⁶ Darauf soll Schostakowitsch mehrmals S. Wolkow hingewiesen haben. Vgl. S. Wolkow (Hrsg.), *Die Memoiren des Dimitri Schostakowitsch*. Über die Rolle des Jüdischen vgl. *Schostakowitsch-Studien*, Bd. III. 2001.

steht, um ihre Familie zu ernähren. Da gibt es den Aufschrei, wenn diese Frau betrogen wird. Da gibt es die Ängste – sie seien tot, aber die Musik weiß es anders. Da gibt es das Loblied auf Karrieren, die darin bestehen, dass man gegen den Strich läuft, Risiken auf sich nimmt. Und das Eingeständnis, man mache keine Karriere – gelöste, zärtliche Musik.

14. Jahrzehnte früher war ich davon überzeugt, dass Schostakowitsch ein Repräsentant des sozialistischen Realismus sei. Heute bin ich wiederum davon überzeugt, allerdings in gänzlich anderen Lesarten realistischen Verhaltens – in eben den vorgefundenen, als sozialistisch angepriesenen Gesellschaften! In Zeiten des Hungers, der Depressionen, um sich greifender Repressionen, vager Hoffnungen nach der Revolution. In Zeiten jähher Angst²⁷ – sie waren mit Stalins Tod nicht zuende, wie wir inzwischen wissen. Noch heute sind sie nicht zuende, wenn Putins Weg zur Diktatur vor Augen steht. Was aber ist die Alternative? Schostakowitsch wusste sie nicht, wir wissen sie nicht. Denn der Kapitalismus löst keines der Probleme, die der Menschheit bei Strafe ihres Untergangs aufgegeben sind. Vielleicht mahnt Schostakowitsch auch uns.

15. Umso ernster nehme ich seine politischen und künstlerischen Entscheidungen – ebenso wie das Votum ihrer Kritiker und Fürsprecher.

15.1. Drei Entscheidungen, teils zeitgleich, teils gestaffelt, antworten auf den Verriss der Oper „Lady Macbeth“ im Jahre 1936, auf darin enthaltene latente und offene Drohungen, auf wahrlich bedrohliche Kontexte, von denen Schostakowitsch größtenteils wusste²⁸: Zum einen die Komposition der vierten Sinfonie – Schostakowitsch soll gesagt haben „Wenn man mir die Hände abhackt, werde ich weiter komponieren, und wenn ich den Stift mit den Zähnen halten muss“. Dass er die Uraufführung absagte, gehorchte äußeren Zwängen, nicht jener Einsicht, die ihm hernach unterstellt wurde²⁹. Zum anderen die Komposition der fünften Sinfonie, bei deren Uraufführung viele Zuhörer sich ansahen, fragend, ob sie verhaftet werden, weil sie der Aufführung beiwohnten³⁰ – etliche weinten, da sie begriffen, dass die Coda so optimistisch

²⁷ Im Wissen darum, dass Privilegien, selbst hochrangige Positionen keinerlei Schutz vor Repressionen gewährten: Von einer Stunde zur anderen konnten nobelste Behausungen in Verließe und Straflager mutieren. Schostakowitsch hat seine Todesängste bis zuletzt nicht überwunden.

²⁸ Zumal auch Freunde von den Repressionen betroffen waren.

²⁹ Allerdings stützte Schostakowitsch solche Unterstellungen durch eigene Bekundungen in den fünfziger Jahren: Er halte die vierte Sinfonie für misslungen – jedoch gefielen ihm einige Passagen. Als Rostrowitsch, im Jahre 1974 aus der UdSSR ausgebürgert, sich von seinem Freund verabschiedete, ihm versprach, im Ausland alle Sinfonien aufzuführen, soll Schostakowitsch ihm weinend geantwortet haben „Beginne mit der vierten, mit der vierten.“ (Dies berichtet Rostropowitsch mehrere Male)

nicht war³¹. Zum dritten, und dies Wochen nach der Uraufführung³², der programmatische Verweis, es ginge um die Antwort eines Künstlers auf gerechte Kritik: Diese Wortwendung aber hatte Schostakowitsch nicht erfunden, sondern einer positiven Rezension entnommen. Jahre später antwortet der Komponist aufs Neue – mit der sechsten Sinfonie, deren erster Satz von lähmender Trauer befallen ist, deren zweiter und dritter Satz geradewegs in Gefilde der Zirkusmusik führen, ohne dem ersten Satz wirklich zu antworten. Es fragt sich, wofür Zirkus, Zirkusmusik einsteht, wovon die bedrohlichen Mittelteile beider Sätze sprechen.

15.2. Mehrere Entscheidungen gelten den Jahren des Krieges: Zum einen die Arbeit an der 7. Sinfonie – sie jedoch beginnt vor dem deutschen Überfall; ursprünglich soll Schostakowitsch das Variationsthema nicht als „Invasionsthema“, sondern als „Stalin-Thema“ bezeichnen, damit kenntlich gemacht haben, es ginge nicht um den Überfall von außen, sondern um die Zersetzung von innen; später jedoch ging es um beides, d.h. um die Leiden, die der Faschismus und der Stalinismus über Leningrad brachte. Hatte der Komponist zunächst Verse aus den Psalmen Davids vertonen wollen, so verzichtete er darauf³³; jedoch sind Choralintonationen, überdies Anklänge an Strawinskijs Psalmensymphonie³⁴ im Beginn des dritten Satzes unüberhörbar.

Zum anderen die Komposition der achten Sinfonie, darin Leid, Trauer, Gewalt ohne Wenn und Aber, ohne Ausblicke ins „Andere“ gestaltet werden: Erschöpfung³⁵ statt Lösung angestauter, überdimensional gewordener Konflikte, ihnen vorangehend Tänze als Versuch zu leben, einmündend in neuerliche Katastrophe! Zum dritten die Arbeit am Klavierquintett und am zweiten Klaviertrio, dessen Finale jüdische Intonationen in sich aufnimmt. Zum vierten Schostakowitschs Bewerbung um die Komposition der sowjetischen Nationalhymne – ein Akt der Anpassung oder ein Bekenntnis zu nationaler Identität in Augenblicken ihrer Gefährdung?

³⁰ So berichtet es Kurt Sanderling im Jahre 1991 – er wird dies schwerlich im Nachhinein so gedeutet haben, denn er war, als jüdischer Emigrant höchst gefährdet. Schostakowitsch hat ihn vor der Deportation in sibirische Straflager gerettet.

³¹ Kurt Sanderling in einem Gespräch mit dem Verfasser, Februar 1989: Er habe Schostakowitsch gefragt, warum für die Stretta der fünften Sinfonie kein Allegro bzw. Presto, sondern ein langsames Tempo vorgeschrieben sei, und wie er als Dirigent sich dazu verhalten solle. Der Komponist soll ihm flüsternd geantwortet haben „Dirigieren Sie den Schluss langsam“. Die Tonrepetitionen, so Sanderling, meinten „ja,ja,ja = ich, ich, ich“: Trotziges Beharren oder das sich auf die Brust schlagen?

³² Vgl. hierzu S. Wolkow, *Stalin und Schostakowitsch*.

³³ Mit guten Gründen – er ahnte, was er an repressiven Reaktionen auf sich gezogen hätte, zumal Stalin alle Religionen bekämpfte.

³⁴ Schostakowitsch besprach dieses Werk in den dreißiger Jahren ausführlich mit seinen Schülern – auch dies ein Zeichen seines Mutes, da Strawinskij in der Sowjetunion geächtet war.

³⁵ Kurt Sanderling, im Jahre 1992 von Hans Bitterlich befragt, ob der Schluss der achten Sinfonie sich mit dem Schluss von Mahlers „Lied der Erde“ vergleichen ließe, verneinte: Hier ginge es um ganz Anderes.

Zum fünften die Einrichtung und Instrumentation der Oper „Boris Godunov“ von Modest Mussorgskij – inwieweit der Versuch, darauf Kraft zu schöpfen für Eigenes?

15.3. Mehrere Entscheidungen schließlich antworten auf bedrohliche Vorgänge in den Jahren 1947–51, diesseits und jenseits neuerlicher, wiederum gefährlicher Anklage. Zum einen die Arbeit am ersten Violinkonzert, dessen zweiter und vierter Satz unverblümt jüdische Intonationen aufnimmt – Sigrid Neef³⁶ nimmt an, dass der Komponist auf Deportationen ganzer Völkerschaften in den ersten Nachkriegsjahren, aufs neuerliche Anwachsen antisemitischer Ausschreitungen reagierte. Zum anderen, unmittelbar nach Shdanows zweitem Referat, die Komposition der satirischen Kantate „Rajok“ (einer der vier Sänger wird Stalin genannt, auch lassen sich Übernahmen aus dem sogenannten Historischen Beschluss nicht überhören), die Arbeit am vierten Streichquartett – mit deutlicher Bezugnahme sowohl auf Satztechniken russisch-orthodoxer Kirchenmusik (erster Satz) als auch auf jüdische Musik (Finale)³⁷. Zum dritten die weitere Arbeit am ersten Violinkonzert, zum vierten die Annahme mehrere Aufträge, für den Film zu komponieren – hier entstehen nicht nur Filme, sondern auch Filmmusiken, die sich nicht großartigem, sondern recht kleinartigem Misslingen zuordnen lassen. Zum fünften die Komposition des Liedzyklus „Aus jüdischer Volkspoesie“. Zum sechsten die Komposition des Oratoriums „Lied der Wälder“ – wiederum ein Werk, dem zumindest sehr widersprüchliches Gelingen bescheinigt werden muss – darüber ist bzw. scheint nicht das letzte Wort gesprochen. Zum sechsten jedoch die Entscheidung, keine Sinfonie zu komponieren – erst nach Stalins Tod entsteht die zehnte Sinfonie; deren zweiter Satz soll Stalin portraitiert haben³⁸; überdeutlich zitiert er aus dem Prolog der Oper „Boris Godunov“ von Mussorgskij, aus jener Szene, in der das Volk gezwungen wird, um Boris` Krönung zu betteln, überdeutlich werden Gewehrschüsse mitsamt dem Klatschen der Peitsche beschworen – im Spannungsfeld zwischen vorsymbolischem und symbolischen Einsatz musikalischer Konfigurationen.

Mehrere Entscheidungen schließlich ranken sich um den Beginn der sechziger Jahre. Zum einen die Aufnahme in die KPdSU – Schostakowitsch soll seinen Freunden mitgeteilt haben, er sei dazu gezwungen worden; indessen sah er die Möglichkeit, innerhalb der Partei für viele Menschen zu wirken. Zum anderen die Komposition des ersten Konzertes für Violoncello und Orchester – aufs Neue auf jüdische Intonationen im Finale und im ersten Satz unverblümt auf Strawinskij bezogen. Zum dritten die Komposition der zwölften Sinfonie, Lenin und der Ok-

³⁶ Vgl. Anm. 2.

³⁷ Vgl. hierzu die Analysen in: *Schostakowitsch-Studien*, Bd. III.

³⁸ Vgl. S. Wolkow, *Die Memoiren des Dmitri Schostakowitsch*.

toberrevolution gewidmet, seltsam gewalttätig im ersten und dritten Satz, seltsam melancholisch im Mittelsatz – geht es nur um Rasliv, um Lenins Zufluchtstätte? Was hat es mit den Choralintonationen auf sich? Und worauf verweisen die nicht enden wollenden Schluss-Gesten? Zum vierten, spätestens ein Jahr danach, die Arbeit an der dreizehnten Sinfonie, diesmal mit Versen von Jewgenij Jewtuschenko, mit verbalen und musikalischen Botschaften gänzlich anderen Zuschnitts – ein Akt der Befreiung? Zum vierten, eingangs der sechziger Jahre, die Komposition des achten Streichquartetts, dessen vordergründige Etikettierung, es ginge um Zerstörungen des Krieges in Dresden, unterlaufen wird durch Zitieren eigener Kompositionen. Zum fünften die Umarbeitung der Oper „Lady Macbeth“, weitaus mehr als die Umbenennung in „Katharina Ismailova“ – inwieweit ein neues Werk, gleichrangig dem Älteren? Schließlich die Instrumentation und Komplettierung der Oper „Chowanstschina“ von Mussorgskij.

Alle solche Entscheidungen³⁹ übergreifend: Schostakowitschs zunehmend emphatisches Bekenntnis zu Traditionen russischer Oper, Vokal- und Instrumentalmusik⁴⁰, namentlich zu Peter Tschaikowskij⁴¹ und Modest Mussorgskij⁴², mehr und mehr der Rückzug auf eben diese Traditionen⁴³, zugleich, mindestens in den mittleren und späteren dreißiger Jahren, das Bekenntnis zu Gustav Mahler⁴⁴ und die Bezugnahme auf Johann Sebastian Bach⁴⁵. Damit verbindet sich zunehmendes Desinteresse an neueren Entwicklungen westeuropäischer Moderne⁴⁶.

Verschiedene Entscheidungen also, zeitgleich und ineinander gestaffelt – sie lassen sich als Male widersprüchlichen Verhaltens interpretieren, genauer, als Male, tatsächliche, zerreißende Widersprüche im Status quo und in dessen Reflexion wirklich auszutragen.

³⁹ Weitere wären anzufügen: U. a. kompositorische Antworten auf Geschehnisse im Jahre 1957 – s. o.

⁴⁰ Sie spielen schon in den frühen Werken eine Rolle – u.a. in mehreren Szenen der Oper „Die Nase“, diesseits und jenseits ironischer Brechung. Freilich akzentuiert sie Schostakowitsch seit dem Beginn der dreißiger Jahre.

⁴¹ Möglicherweise steht die Manfred-Sinfonie von Tschaikowskij, neben anderen Kompositionen, Pate für Schostakowitschs vierte Sinfonie.

⁴² Wichtig für mehrere Szenen der Oper „Lady Macbeth“, erst recht für die zehnte, dreizehnte, vierzehnte Sinfonie, für die späten Liedzyklen einschließlich der Satiren, die er kurz vor seinem Tode schrieb.

⁴³ Das gilt auch für die Werke der späten fünfziger, der sechziger und siebziger Jahre – also jenseits der Zeiten der Repression, daher als Reaktion auf Maximen Stalins und seiner Nachfolger nicht zu vereidigen!

⁴⁴ Geradezu mit den Händen zu greifen in der vierten, teilweise auch fünften Sinfonie.

⁴⁵ Wichtig für mehrere Sätze der achten Sinfonie.

⁴⁶ Dass Schostakowitsch Errungenschaften der Darmstädter, auch der polnischen Avantgarden der sechziger Jahre zurückwies, gehorchte nicht mehr äußerem Diktat – er hatte für solche materialen Entwicklungen wenig Verständnis.

Folgerichtig rücken Kritiker und Fürsprecher gleichermaßen ins Feld der Auseinandersetzung: Kritiker, die sich einerseits auf Maximen des Christentums⁴⁷, andererseits auf die Freiheit der Kunst und der Künstler⁴⁸, zum dritten auf Maximen integralen Komponierens, materialer Entwicklung und Stringenz berufen⁴⁹. Fürsprecher, die auf Schostakowitschs Einsatz für viele Menschen oder auf mehr oder minder verdeckte Botschaften einiger Werke verweisen⁵⁰. Kritiker und Fürsprecher halten, wie es scheint, sich die Waage; dies muss akzeptiert werden – auch dann, wenn moralische Abfertigungen seines Verhaltens angesichts gefährlicher Situationen, denen Schostakowitsch 1936 und 1948 ausgesetzt war, wenig angemessen sein dürften. Indessen machen seine politischen und künstlerischen Entscheidungen nicht nur mich betroffen, vor allem nachdenklich – bezogen aufs Gestern, Heute und Morgen.

Gerd Rienäcker, 3. Oktober 2006, Überarbeitung 20. November 2006, 25. Januar 2007

⁴⁷ Namentlich auf Jesu Forderung, seine Anhänger hätten um des Glaubens, um der Wahrheit willen alle Unbilden auf sich zu nehmen. Es ist möglich, dass Christen, die sich unter Stalin, Chruschtschow, Breschnew verfolgt sahen, Schostakowitsch Kleinmütigkeit, Feigheit, Verrat an christlichen Maximen vorgeworfen haben. Auch überzeugte Christen aus der ehemaligen DDR verurteilten Schostakowitschs politisches Verhalten.

⁴⁸ Im Namen mündiger, weil aufgeklärter Bürgerschaft, vor allem mündiger, weil aufgeklärter Individualität, die sich keinen äußeren und inneren Zwang, keiner ideellen oder ideologischen Bevormundung zu unterwerfen habe.

⁴⁹ Vom integralen Komponieren sprach Theodor W. Adorno. Nicht nur warf er Schostakowitsch – soweit er ihn überhaupt zur Kenntnis nahm! – materiale Zurückgebliebenheit vor, sondern, weitaus schlimmer, schlechtes, untriftiges Komponieren. Ein Großteil der Vorhaltungen, die er der Psalmensinfonie von Strawinskij macht, dürfte erst recht jene „quicken Zöglinge“ meinen, zu denen, in Adornos Verständnis, Schostakowitsch gehört. Vgl. Anm. 19.

⁵⁰ Auf all die Kulturpolitiker, die in den späten dreißiger, wiederum in den späten vierziger Jahren sich lobend über Schostakowitschs Einsicht äußerten, sei hier nicht eingegangen. Was Schostakowitsch ihnen eigentlich mitzuteilen hatte, blieb ihnen glücklicherweise verschlossen.